

Una casa de mujeres. Sobre *Mamá, mamá, mamá* de Sol Berruezo Pichon-Riviére (2020)

Por Valeria Arévalos*

Sol Berruezo Pichon-Riviére es una joven guionista y realizadora audiovisual argentina que, con su ópera prima, *Mamá, mamá, mamá* (2020), explora el universo femenino a partir de los procesos de duelo, la fraternidad y el horror de las leyendas urbanas. El equipo de trabajo del film está íntegramente conformado por mujeres, y el proceso de rodaje servirá de material para un ensayo documental llamado *Crónica de mujeres en movimiento*, aún en proceso, que busca visibilizar el rol de las mujeres en una industria dominada por hombres.

Lo femenino y la pérdida son los ejes que organizan la narración. El largometraje abre con una tragedia: la muerte de Erin (Florencia González Rodríguez), de cinco años, ahogada en la pileta de la casa familiar. Una casa llena de mujeres y de silencios. El calor veraniego que aletarga las tardes y la abulia que se mezcla con la tristeza dan marco a un duelo compartido. El relato se estructura como un tránsito de iniciación y cierre: iniciación de la pubertad, la irrupción de la menstruación y el despertar sexual; cierre de una vida y pasaje a la convivencia espectral con una hermana omnipresente. Momento de quiebre y mutación. No existe un manual para el dolor.

La casa

Toda la acción sucede en una casona con parque, rodeada de vegetación. En las primeras escenas, las niñas juegan mientras que la madre se invisibiliza en una habitación cerrada. En el plano sonoro una voz *over* infantil lee una nota sobre animales marinos. Esa voz corresponde a la hermana de la directora y, de este modo, se establece el primer gesto experimental del film, mezclando ficción y realidad, utilizando recuerdos propios como base de esa relación entre las protagonistas. La imagen, en calidad 16 mm, tiene la impronta de la

ensoñación, que a posteriori se configurará como el entramado onírico que dará forma al cronotopo memorial, subvirtiendo el orden temporal. Tras el accidente, la hija mayor queda sola en esa casa vacía, desconociendo el destino de su hermana y recorriendo los espacios lúdicos que, ahora, devienen oscuros y ominosos. La llegada de su tía (Vera Fogwill) y sus tres primas colma el espacio de una compañía evasora. Todas saben que Erin murió, pero nadie lo pone en palabras.

La acción se centra en la tramitación del duelo por parte de Cleo (Agustina Milstein), de doce años, que se encuentra rodeada de afectos, pero sin la única compañía que necesita en ese momento, la de su madre. Sus primas, Leoncia, de ocho (Matilde Creimer Chiabrando que protagonizará un año después, en 2021, *Nuestros días más felices*, el segundo largometraje de Berruezo Pichon-Rivière), Manuela, de doce (Camila Zolezzi), y Nerina, de quince (Chloé Cherchyk), transitan de distintas maneras la pérdida, mientras Cleo duerme y se sume en la melancolía. La directora reniega, de este modo, del “deber ser” del buen sufrir. Cada personaje sufre a su modo: Cleo rememora, la tía llora, las primas juegan, la madre se droga. No existe en la película una exigencia de superación ni un manual de actitudes correctas. La mirada no juzga, acompaña.

Los únicos personajes masculinos que aparecen en la película son dos trabajadores que llegan a la casa a instalar una red de contención para la pileta. Mal, tarde, a desgano, desafectados y sin parlamentos. Tan es así que los actores que representan a esos personajes no son siempre los mismos, carecen de identidad y de rostro. Tampoco aparecen en el imaginario los varones de la familia. No hay padres, muertos ni vivos, ni abuelos. En ese microcosmos femenino no existen, ni son invocados.

La pileta funciona como tumba alrededor de la cual se estructura el resto de la dinámica familiar. El calor abrasador de un verano apestado de tragedia no puede aplacarse con esa agua. Después de la muerte, se convierte en agua prohibida. El flotador, inútil, con el que se sumerge Erin, y las antiparras,

permanecen en el agua como huellas que su cuerpo dejó atrás, constituyendo un altar intocable, a la vez que un recordatorio constante de la presencia de la muerte. Del mismo modo, la barrera de seguridad recién instalada representa un bloqueo traslúcido que no sólo resulta inocuo ante la intromisión de los cuerpos, sino que también deja ver los vestigios de la desgracia que perduran a la vista de todas.

Los cuerpos

Mamá, mamá, mamá se estructura como una película de climas, en donde los tiempos y afectos individuales se conjugan para dar forma a una dinámica particular e intensa. Así como el relato fractura el tiempo, convirtiéndolo en pedazos de realidad, la cámara fracciona los cuerpos que se transforman en piezas inconexas de un rompecabezas nostálgico.

La pubertad irrumpe en dos situaciones clave de los personajes de Cleo y Nerina. En Cleo, su duelo por la hermana muerta choca de frente con su primera menstruación. La falta de información y la ausencia del referente adulto para ofrecer contención cargan a la situación de un miedo desmedido. La prima mayor, Nerina, lejos de informar para la calma, descarta la primera teoría sobre el embarazo para asegurar que la sangre significa todo lo contrario:

CLEO. Creo que estoy embarazada.

NERINA. No, Cleo, no estás embarazada. Te hiciste señorita (...) Son como bebés que no pueden venir al mundo, entonces mueren y caen (...) ¿Cómo querés ponerle a tu bebé? Hay que hacerle un funeral.

De este modo, el funeral negado y la despedida inexistente al cuerpo de Erin se alegorizan con el ritual orquestado por las primas que despliegan un velatorio para la bombacha de Cleo que lleva en sus fibras la marca de una novida.

Nerina, la prima adolescente, tiene a su cargo la parodia de la hipersexualización de las niñas. Al ver a los personajes masculinos instalando la barrera, mira fijamente al más joven de ellos —que le corresponde en la mirada— y comienza un juego burdo y atolondrado con la manguera y el chorro

de agua, cristalizando la postura voyeurista que espectaculariza el cuerpo femenino. El intento de actitud sexy de su cuerpo-adolescente se contrapone con los vestigios del aún cuerpo-niña, y expone la imagen que los medios y redes difunden sobre lo esperable de la corporalidad femenina. En este sentido, en lugar de establecer a la mujer como escenario fálico hacia donde derivan los deseos masculinos, esta escena posee la función política de tensionar la explotación y represión aplicadas sobre el cuerpo femenino en el arte cinematográfico (De Lauretis, 1992: 45).

Previo a esta escena, las primas observaban —para luego imitar los movimientos— un video musical del tema “Skin” del grupo Kobra Kei con Rascolnikoff. Su música mezcla un estilo propio de los años noventa con hip hop, y las letras de sus canciones refieren al anhelo de fama, las obsesiones y el poder. En este contexto, el tema elegido —que aparece nuevamente en los créditos finales— remite a una imagen femenina que no proviene del interior sino de los medios que se encargan de delinear lo esperable de una mujer deseable y deseante a la vez que alude al agua, al cuerpo sumergido y a las lágrimas derramadas.



Fig. 1: Fotograma de *Mamá, mamá, mamá* (Sol Berruezo Pichon-Rivière, 2020). Potenciales besos de amor con un tomate.

El tema de los cuerpos adoleciendo y de las fantasías amorosas flotando en la superficie, se expresa de manera sensorial en la escena en que Cleo y Manuela ensayan potenciales besos de amor con un tomate (Fig. 1). Las primas proyectando a sus enamorados en el fruto maduro, representan una escena ficticia en donde la realidad queda suspendida, aunque sea por unos minutos, en donde la tristeza no desaparece, pero deja un poco de espacio al juego.

La cámara tomando, una vez más, de manera muy cercana e íntima a las niñas, ingresa en el juego y las acompaña en ese paréntesis lúdico dentro del trauma. En *Mamá, mamá, mamá* el dolor se transforma en un compañero de ruta, no en un obstáculo a superar, sino una presencia constante que funciona como elemento fundante de la identidad.

El terror

La muerte se instala como un personaje espectral durante toda la trama. Desde la escena de la pileta, todos los elementos de la casa comienzan a mutar fantasmagóricamente. La madre, dopada e inactiva, circula por el espacio como una muerta en vida (Fig. 2), como un cuerpo vaciado de toda posibilidad de alegría. Se permite, al igual que Cleo, sufrir en libertad.



Fig. 2: Fotograma de *Mamá, mamá, mamá* (Sol Berruezo Pichon-Rivière, 2020). La madre como una muerta en vida

Las primas generan con sus juegos instancias ominosas en donde el terror se puede instalar con tranquilidad. Además del funeral a la ropa interior ensangrentada, los fantasmas habitan la casa, por un lado, con la voz de Erin que susurra al oído de Cleo interrumpiéndole todo descanso posible; por otro, un mantel que se transforma en fantasma, una madre que mira el vacío sin pestañar, un cuaderno de recortes que guarda fragmentos de una hermana ausente —curitas, bombuchas explotadas, hojas secas—, todo funciona como retazo de una memoria doliente demasiado reciente.

Y en este punto, la metáfora. La leyenda urbana que habla de desapariciones y escrituras en baños de estaciones de servicio. Cuentos de terror compartidos en la oscuridad y un horror lo suficientemente anclado en la realidad como para que no asuste. El cuerpo sin sepultura, la falta de tumba sobre la cual llorar, la carencia de despedida y una ausencia por demás presente, conforman una atmósfera en donde lo onírico se mezcla con lo real y en donde el tiempo parece ser un momento extra, arrebatado a la desgracia.

Cleo incorpora en sí misma la falta de la hermana. Desde aquella primera escena en donde saltaban juntas sobre una cama elástica, hasta la escena posterior en donde, ya con Erin muerta, se sumerge en una bañera quedando sostenida por una pierna, como un cuerpo partido al medio, como una estructura que se desequilibra, la hermana mayor atraviesa el duelo con pérdidas de sí misma. Su risa, su voz, partes de su cuerpo, todo lleva incrustada la marca del vacío (Fig. 3).

Los flashbacks reconstruyen los recuerdos de un pasado no muy lejano y la posibilidad de un presente alucinado en donde la hermana menor corre sin rumbo a través de recovecos solitarios y escalofriantes. La inocencia de Erin encuentra su espejo en Cleo que, noche tras noche, sueña con la añoranza de su ser amado perdido para siempre. El ahogo, el agua que, como se señala en “Skin” —“Sumergida en mis adentros / Nadando en fantasías / Atravesé mi herida / Cruzando un mar de lágrimas rosas”—, funciona como elemento canalizador de la muerte. Cleo se sumerge en la bañera y fantasea con la

recuperación del cuerpo de su hermana, se ilusiona con la posibilidad de salvarla y salvarse del eterno duelo, o de morir con ella.



Fig. 3: Fotograma de *Mamá, mamá, mamá* (Sol Berruezo Pichon-Riviére, 2020). Todo lleva incrustada la marca del vacío

Berruezo Pichon-Riviére diseña un entramado visual en donde el personaje femenino atraviesa sin censuras el dolor, el deseo y el horror. La mirada masculina y la pose ante la misma aparecen en forma de parodia denunciando a una sociedad en donde no sólo se enquistan leyendas urbanas, que funcionan como reguladoras para con el accionar femenino, sino también a los medios y las redes que sirven para el mismo fin. El miedo se caracteriza como el elemento privilegiado de control sobre los cuerpos.

En medio de ese pandemónium sensorial, las mujeres de *Mamá, mamá, mamá* se muestran desvalidas y a la vez poderosas, reconstruidas desde el amor y desde el dolor, atravesadas por una realidad que no las previene, que las agarra mal paradas y que, aun así, las encuentra unidas y nadando en un mar de mil retazos.

La maternidad no se cuestiona, no existen las malas y buenas madres. Existen los seres dolientes e imperfectos, sufrientes y reales. La tribu que habita esa

casa la convierte en un refugio, en donde los funerales suceden en paralelo a los cumpleaños y las alegrías acompañan las tristezas. En donde una hija recién menstruada sepulta una bombacha con bebés que “mueren y caen” mientras que una madre entierra en soledad silente a una hija recién ahogada. En donde una adolescente de quince años es mirada con lascivia por un adulto extraño y la respuesta es la exacerbación de una sexualidad que aún desconoce, la puesta en escena de una performance seductora que se deglute sin masticar.

Claramente, si aceptamos que el cine implica la producción de signos, la idea de la no intervención es mistificación pura. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta es el mundo “natural” de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede permitirse tal idealismo; la “verdad” de nuestra opresión no puede “capturarse” en el celuloide mediante la “inocencia” de la cámara: tiene que construirse/fabricarse (Johnston, 1973: 9).

Mamá, mamá, mamá es eso. Un duelo, un despertar, un funeral, un juego, un baile, un cumpleaños, una menstruación, una ausencia. Muchas ausencias y muchas, imprescindibles y fantasmagóricas, presencias.

Bibliografía

- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra. Feminismos.
- Johnston, Claire (ed.) (1973). *Notes' s on Women Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

*Valeria Arévalos es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes por la UBA. Es becaria doctoral UBACYT y recibió una Beca de Investigación por el FNA. Integra los grupos de trabajo ClyNE y CineLat&Pop. Formó parte de la Comisión Directiva de AsAECA (2020-2022). Fue adscripta de las materias “Historia del Cine Universal” e “Historia del Cine Latinoamericano y Argentino”. Es profesora de la materia “Historia del Cine 2”. Su tema de investigación es el cine argentino contemporáneo. E-mail: arevalosvaleria@gmail.com